تطريس بيروت - متحف

لميا جريج

مساهمة نصّيّة وتحرير: نادية العيسى

ترجمة عربيّة: جاك الأسود

إعداد طباعيّ للجزء الإنكليزيّ: ستيفان ترنوفسكي

الصور

صورة الغلاف: مناظر ساحة المتحف. فوتوغرام. ليا جريج. ٢٠١٣ © ليا جريج
ص ٣: بيروت. طريق الشام. ألبوم سكافو - جانتو. الثلاثينات ® مجموعة فؤاد دبّاس. بيروت
ص ٥: رسم منسوب إلى أنطوان نحّاس. من موقع على الإنترنت antoinenahas.com
ص ٦: بيروت. طريق الشام. بناء المتحف. ألبوم سكافو - جانتو. الثلاثينات ® مجموعة فؤاد دبّاس. بيروت
ص ٧: معبر المتحف. تصوير جورج سمرجيان. حوالى ١٩٧٧-١٩٧٨ ® مركز النهار للمعلومات - بيروت
ص ٨: قوّات مسلّحة في المتحف الوطني في بيروت. تصوير جورج سمرجيان. ١٩٧٩ ® مركز النهار للمعلومات - بيروت
ص ١٠: مجسّم تحضيريّ لـ **غرض حرب** من GRCME. ٢٠١٣ © ليا جريج
ص ١١: تفصيل من **فسيفساء الراعي الصالح**. تصوير ليا جريج. ٢٠١٣. بإذن من وزارة الثقافة/المديريّة العامّة للآثار © ليا جريج
ص ١٢: مشهد من أغراض حرب للميا جريج في متحف نيسيفور نيابس. ٢٠٠٣ © ليا جريج / متحف نيسيفور نيابس
ص ١٤: صورة فيديو ثابتة من **هنا وربّما هناك**. ليا جريج. ٢٠٠٣ © ليا جريج
ص ١٧: مناظر ساحة المتحف. فوتوغرام. ليا جريج. ٢٠١٣ © ليا جريج
ص ١٨: مناظر ساحة المتحف. فوتوغرام. ليا جريج. ٢٠١٣ © ليا جريج
ص ١٩: قناع ® مركز النهار للمعلومات - بيروت
ص ٢١: صورة فيديو ثابتة من **هنا وربّما هناك**. ليا جريج. ٢٠٠٣ © ليا جريج
ص ٢٢: مشهد من **أغراض حرب** للميا جريج في تيت مودرن (المجموعة الدائمة). ٢٠١١-٢٠١٢ © ليا جريج
ص ٢٢: جهاز استماع. تفصيل من **أغراض حرب** للميا جريج © ليا جريج
ص ٢٣: تفصيل من **فسيفساء الراعي الصالح**. تصوير ليا جريج. ٢٠١٣. بإذن من وزارة الثقافة/المديريّة العامّة للآثار © ليا جريج
ص ٢٣: **غرض حرب**. نموذج ثلاثيّ الأبعاد من غيّوم كريدوز / رابيد مانيوفاكتوري. ٢٠١٣ © ليا جريج
ص ٢٤: تخطيط تحضيريّ لـ **غرض حرب**. ليا جريج. ٢٠١٣ © ليا جريج
ص ٢٥: صوَر فيديو ثابتة من **رؤيا ١٨٠ درجة لحديقة**. ليا جريج. ٢٠١٣ © ليا جريج
ص ٢٦: **فسيفساء الراعي الصالح** من كتاب موريس شهاب **المتحف الوطني**. بإذن من وزارة الثقافة/المديريّة العامّة للآثار
ص ٢٧: قاعة في المتحف الوطنيّ في بيروت. تصوير همبار نركزيان ® مركز النهار للمعلومات - بيروت
ص ٢٩: معبر المتحف البربير. تصوير عبّاس سلمان. ١٩٨٩ ® أرشيف السفير
ص ٣٠: قوّات الردع العربيّة أمام المتحف الوطنيّ في بيروت. تصوير إبراهيم الطويل. ١٩٧٦ ® مركز النهار للمعلومات - بيروت
ص ٣٢: بيروت. سباق الخيل حرج الصنوبر. ألبوم سكافو - جانتو. الثلاثينات ® مجموعة فؤاد دبّاس. بيروت
ص ٣٤: خارطة بيروت. ١٨٧٦ ® الأرشيف والمجموعات الخاصّة. مكتبة يافث التذكاريّة. الجامعة الأميركيّة في بيروت

شكر خاص
وزارة الثقافة اللبنانيّة
فارس الدحداح
سوزي حكيميان
آن-ماري عفيش
هيلين صادر
هانز كرفرز
مجموعة فؤاد دبّاس
ياسمين شمالي
نبيلة بيطار
ساندرا داغر

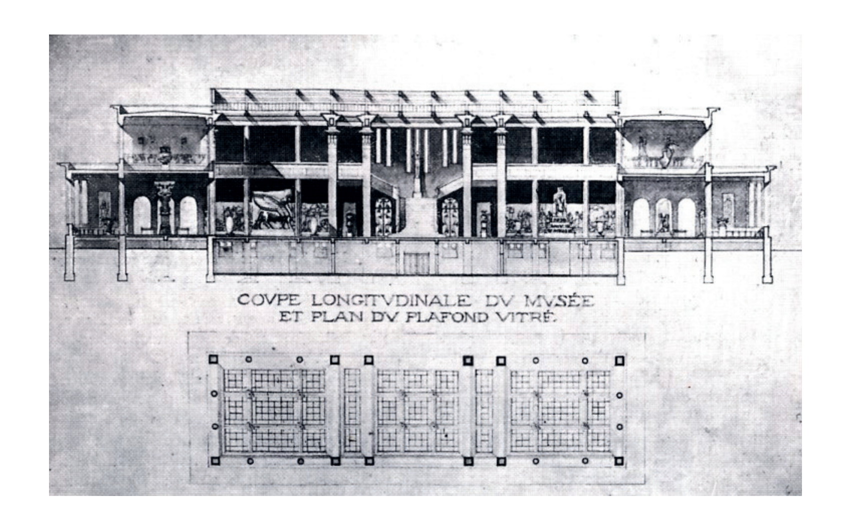
بتكليف من مؤسّسة الشارقة للفنون

SHARJAH ART FOUNDATION

تصميم الإخراج: ليا جريج
إخراج طباعي: سوزي الحاج
طبع في مطبعة خوّام. بيروت. لبنان

جميع الحقوق محفوظة © ٢٠١٣ ليا جريج **تطريس بيروت – متحف**


47. BEYROUTH - RUE DAMASS
JANTO



لدى التنقيب في حالاتٍ أو مواقع محدّدة تطفر - سواء من الماضي أم الحاضر أم الآتي المتوقّع - استمراريّات أو قطيعات زمنيّة، عبر ما لم يزل وما قد تلاشى، وما يكمن في كليهما من وعدٍ بالمعرفة والتخيُّل.

المتحف (وفصيحه بالضمّ «مُتحَف») موقع ذو دلالةٍ تاريخيّة، عليه أُقيمَ متحف بيروت الوطنيّ الذي أقيمُ قبالته. حتّى ١٩١٥ كانت هذه المنطقة الواقعة آنذاك على مشارف المدينة الجنوبيّة لا تزال غير معمورة. تكسوها أحراج الصنوبر التي زرعها الأمير فخر الدين في القرن السابع عشر لإيقاف زحف الرمال من الجنوب إلى بيروت والتي وفّرت مقصدًا لاستجمام سكّان المدينة. قرب نهاية السلطنة العثمانيّة وبداية الانتداب الفرنسيّ شهدت المنطقة هبّتها الإعماريّة الأولى. امتدادًا لجهود تحديث بيروت، وضع الوالي عزمي بك موضع التنفيذ مخطّطاتٍ لبناء نادٍ لعلية القوم، مستوحًى من نوادي العواصم الأوروبيّة المعاصرة. كان يفترض أن يضمّ النادي طريقًا عامًّا ودارًا للسينما وكازينو وميدانًا لسباق الخيل، وأن تتعدّى مساحته ٦٠٠ ألف متر مربّع. أمّا مبنى الكازينو الذي اكتمل في عام ١٩٢٠ فلم يستخدم أبدًا لغرضه الأوّليّ، بل جُعِلَ مستشفًى عسكريًّا لفترة وجيزة خلال الحرب العالميّة الأولى، واتُّخِذَ في نهاية المطاف، باسم قصر الصنوبر، مقرًّا لسلطات الانتداب الفرنسيّ، ومن ثمّ للسفير الفرنسيّ في لبنان. وما لبث ميدان سباق الخيل، الذي اكتمل عام ١٩٢١، أن أصبح من أنشط حلبات السباق في جميع أنحاء العالم، مقيمًا سباقين أسبوعيّين على مدار العام في ستّينات بيروت. مع ذلك، ظلّت المنطقة المعروفة اليوم بإسم المتحف بلا أيّ تغييرٍ يذكَر حتّى التوسّع المدنيّ في الخمسينات من القرن العشرين، حين اجتازتها الطرق الرئيسيّة وأخذت تظهر حولها أحياء جديدة مثل بدارو. والحال أنّ غالبيّة البناء في هذه الأحياء، تعود إلى الستّينات والسبعينات، كما يتجلّى من النمط المعماريّ لمبانيها.

في هذه الفترة المبكرة، كانت لمنطقة المتحف أصداء وطنيّة بالغة. أفما تمّ، من شرفة قصر الصنوبر، إعلان الجنرال غورو قيام دولة لبنان الكبير عام ١٩٢٠؟ كما جرت على واحدٍ من شوارعها الرئيسيّة، طريق الشام، مسيرات احتفال الأمّة الوليدة بعيد الاستقلال بعد ١٩٤٣.

كان المتحف الوطنيّ نفسه منتجًا وشاهدًا لهذه التطوّرات. حكاية المتحف تبدأ عام ١٩١٩، وعلى وجه التحديد، مع مجموعة الضابط الفرنسيّ ريمون ويل من الآثار، والتي تمّ عرضها في قاعة مؤقّتة في شارع جورج بيكو. عام ١٩٢٣، وبناءً على المجموعة المتنامية لدائرة الآثار والفنون الجميلة، شُكِّلت لجنة لجمع التبرّعات من أجل متحف وطنيّ. كان من المفترض بناء المتحف على قطعة أرضٍ بالقرب من ميدان سباق الخيل، وهبتها البلديّة المحلّيّة؛ ولن يلبث كلٌّ من مكان الأرض وموقعها فوق طبقةٍ من المياه الجوفيّة أن يطاردا المتحف في ما بعد. جرت مسابقة معماريّة لتصميم المبنى في باريس حيث اختير تصميم المهندسين المعماريّين أنطوان سليم نحّاس وبيار لوبرنس-رنغيه. كان التصميم على الطراز الفرعونيّ المحدَث الرائج آنذاك، بعناصر زخرفيّة منحوتة كتيجان الأعمدة على شكل زهرة البرديّ (اللوتس) من وحي أعمدة الأقصر. الغريب أنّ مكتبَي نحّاس الرئيسَين في القاهرة وبيروت، وشقّته الأخيرة في روما، قد تعرّضت كلّها للنهب، ما أدّى إلى ندرة الوثائق. استمرّ بناء متحف بيروت الوطنيّ من ١٩٣٠ إلى ١٩٣٧. وبعد تأجيلٍ سبّبه اندلاع الحرب العالميّة الثانية، تمّ افتتاح المتحف أخيرًا في شهر أيّار/مايو ١٩٤٢. يعتزّ متحف بيروت الوطنيّ بامتلاكه مجموعة مثيرة، ولو صغيرة، من الآثار المراوح عهدُها بين ما قبل التاريخ والقرن التاسع عشر. من الستّينات إلى اندلاع الحروب اللبنانيّة عام ١٩٧٥، تواصَلَ إغناء هذه المجموعة يوميًّا بإضافات جديدة.



كانت المجموعة، وكأنّها تستبق بذلك مصير المتحف عبر الحروب، مشهورةً بنواويسها وكثرة لوازم الدفن. وهذه بالضرورة، كما أشار الأستاذ الجامعيّ فارس الدحداح، استحضارٌ للموت والحداد، والقلق لدى زائر المتحف. كتب الدحداح: «معنى الناووس يتجاوز حتمًا ما يراه المرء في الواقع لأنه يلمح إلى شيء يتجاوز الواقع المادّيّ والجغرافيّ: مشاعر الحداد مثلاً. وكما أشار جورج-ديدي اوبرمان، النظر إلى وعاء الموت لا بدّ أن يثير القلق المنبعث من مواجهة جثمانٍ متحلّل - كلاهما يُسِرُّ في أذن المرء مصيرًا ماثلاً لمصيره.»[1] تفاقمت لاحقًا هذه العلاقة بين المتحف و الموت، كما أدّت مترتّبات السياق السياسيّ في فهمها إلى إنشاء **متحف**، الفصل الأوّل من **تطريس بيروت** .*



اتّخذ استدعاء المتحف للموت أبعادًا إضافيّة خلال الحروب اللبنانية. عام ١٩٧٥ بات المتحف على خطّ التماسّ الذي يفصل شرق بيروت عن غربها. وأصبح تقاطعه معروفًا كواحدٍ من نقاط العبور النادرة حيث يستطيع الناس أن يمرّوا من أحد شطري المدينة إلى الآخر في أوقات الهدوء. كان **معبر المتحف-البربير**، كما سمّي آنذاك، يحاذي ميدان سباق الخيل ويربط منطقة المتحف بحيّ البربير. أصبح المعبر والأحياء المجاورة، بسبب موقعها الاستراتيجيّ على الجبهة، مركزًا لأعمال القتل والخطف المستشرية وكذلك للمناوشات بين الميليشيات ومختلف جيوش الدول المتنازعة على التحكّم فيها. هكذا قصر الصنوبر، على سبيل المثال، وقع باكرًا تحت سيطرة الميليشيات في ١٩٧٨. علاوة على ذلك، دُمِّرَ بشدّةٍ كلٌّ من القصر ومدرّج ميدان سباق الخيل القديم، وأحرق القصف الإسرائيليّ عام ١٩٨٢ معظم ما تبقّى من حرج الصنوبر. كما عانى المتحف نفسه مصيرًا ماثلاً إن لم يكن أكثر تعطيلاً. فقد شهد ما فيه النصيب من القصف والقنص،

والتشويه، واستخدم ثكنةً وملجأً. يُذكَرُ أن منطقة المتحف شكّلت حصنًا منيعًا للجيش السوريّ كما أن الجيش الإسرائيليّ قام باحتلال مبنى المتحف عندما اجتاح بيروت. على رغم التدابير الاحترازيّة المتّخذة، تضرّر بعض مقتنيات المجموعة أو نُهِب، أو اختفى. في البداية، تمّ اتّخاذ تدابير مؤقّتة لحالات الطوارئ كالتحصين بأكياس الرمل، وعند اشتداد الحرب اعتُمِدت، في حالات الهدوء النسبيّ، تدابير أكثر ديمومةً. قاد هذه الجهود حافظ المتحف، الأمير موريس شهاب. صُندقت منحوتات المتحف الكبيرة، والشواهد والنواويس بالخشب ثم صُب الاسمنت من حولها. غُطِّيَتِ الفسيفساء الأفقيّة بأكياس البلاستيك ثمّ لبِّسَت بالإسمنت لإخفائها. أمّا المقتنيات الأصغر حجمًا، في صناديق عرض المتحف، فرُدّت على عجلٍ إلى مناطق التخزين التي سوِّرَت بعدئذٍ مع الحرص على جعلها غير قابلة للكشف. تحوّل المتحف ومنطقته من موقعٍ كان من المفترض أن يمثّل الوحدة الوطنيّة إلى رمزٍ لانقسام البلد وخلفيّة للجرم المدنيّ.

إنّ أوّل إحالة إضافيّة على الموت حصل عليها المتحف ومقتنياته الجنائزيّة نتيجةً للحروب كانت من خلال العنف الذي شهده. كتب الدحداح أنّ الهياكل الإسمنتيّة الواقية - ما يسمّيه «متوازيات السطوح الإسمنتيّة» - «قبضت في داخلها وخارجها ذكرى أولئك الذين ماتوا على مقربةٍ منها»، مشيرًا إلى كلٍّ من «مقاتلي الميليشيات وقدامى الملوك». أكثر من ذلك، وكإحالةٍ ثانية، متوازيات السطوح الإسمنتيّة نفسها، «اكتسبت



الخصائص الجنائزيّة لما كانت تحفظ». بل إنّ الدحداح يتحدّث عن فعل التغطية وكأنّه «عمليّة دفن». ثالثًا، الحرب، ومن ثمّ دفن المجموعة، «ردّت المتحف بالفعل إلى نموذجه الأصليّ: الضريح الذي تحفظ فيه الجثث والمجموعات بعيدًا عن الأنظار». حين أعيد افتتاح المتحف مع عرضٍ مؤقّت لمتوازيات السطوح الإسمنتيّة عام ١٩٩٣، «أصبح منذئذٍ نصبًا تذكاريًّا حيًّا قادرًا على إحداث تأثيراتٍ بمجرّد وجود مكعّبات أدنويّة، تنقصها، على ما يُظنّ، أيّة شحنةٍ عاطفيّة».[٢] خلافًا لمبادرات إعادة الإعمار المتّخذة في أوائل مرحلة ما بعد الحرب، والتي اعتمدها المتحف نفسه لاحقًا - تلك التي هدفت إلى محو تشويهات الحرب واستعادة صورةٍ أمجدَ للماضي - يتبنّى الدحداح تدخّلاً أدنويًّا واستذكارًا للنزاع من خلال أطلاله. هكذا كتب: «قضت غريزة التصميم البديهيّة بمجرّد فتح المتحف كما كان. بل مضت الغريزة إلى حدّ الإشارة بوجوب الامتناع أبدًا عن ترميم المتحف؛ ها إنّ الحرب الأهليّة ذاتها قد بنت نصبها التذكاريّ».[٣]

هذه المواقف المتقابلة تجاوبت مع السجال الأوسع الذي دار على أشُدِّه في لبنان منذ عام ١٩٩١ بين إحياء الذكرى والتذكّر من جهة، والترميم والنسيان من جهةٍ أخرى. وقد ازداد السجال إشكاليّةً عبر الخلافات حول ما ينبغي تذكّره وكيف ينبغي إحياء ذكراه. كانت له أهمّيّة مركزيّة على وجه الخصوص في الجدل الدائر حول إعادة إعمار وسط بيروت في أوائل فترة ما بعد الحرب، ولا يزال، إلى حدٍّ ما، في محلّه حاليًّا. إذ يشكّل، بطرق معتبرة، أساسًا لممارسة المنشغلين بالبحث والتفكير في الحروب اللبنانيّة، وهو مركزيّ، على هذا النحو، في ممارستي الفنّيّة الخاصّة. سياسات إحياء الذكرى ومسألة كيفيّة التعامل مع التاريخ تزداد تعقيدًا من خلال مسألة معالجة الموادّ الأرشيفيّة والوثائقيّة وكذلك الوصول إليها. تترابط هذه القضايا لتؤكّد لي استحالة بناء السرد الكامل والشامل.

في صميم قضيّة إمكان الوصول وعدم إمكان الوصول إلى الوثائق والأشياء والمعلومات، وهذا شرط أساسيّ لأيّ تحقيق، ثمّة مسائل بعضها سياسيّ. في نهاية المطاف، كيف يمكن التدقيق في جرائم الحرب، والتصدّي لها، فيما عدد من أمراء الحرب لا يزال في السلطة ويمنعنا من التنقيب في أحداثها؟

اليوم، مع أنّ كثيرًا من التوتّرات والقضايا التي أدت إلى الحروب اللبنانيّة لم تزل بلا حلٍّ ولا تغيير، تعرّض منظر البلد، وبخاصّة بيروت، لتغيير جذريّ. بعد إعادة البناء على نطاق واسع في المدينة، ماذا تبقّى لنا من عهد الحروب، كي نتأمّل فيه أو نجعله خاصّتنا، وكيف ينبغي تداوله؟ المتحف حتّى الآن في شبهه بالشكل الذي كان عليه قبل الحرب، لا يزال مسكونًا بمخلّفاتٍ متوانية، تعذّبها طبقات الموت التي تحملها في طيّاتها والتي يجب استحضار أشباحها ونبش جثثها.

يبدو أنه من المستحيل أن نجزم ما الذي فُقِدَ من مجموعة المتحف، خلال الحرب، إذ يبدو أنّ المتحف لم يكن لديه إحصاء شامل لمجموعته قبل اندلاعها. تدمّر جزءٌ من الوثائق والعلامات على المقتنيات التي كانت موجودة حين غمر الفيضان قبو التخزين وتدهورت محتوياته بمستوياتٍ عالية من الرطوبة، وحين أدّى هجومٌ إلى اندلاع حريقٍ في مبنى المتحف الإداريّ. بين السرديّات المحيطة بهذا الحدث، والتي يتعذّر التحقّق منها بوضوح، أنّ من شنّ الهجوم هو الجيش الإسرائيليّ بعد أن رفض موريس شهاب دخوله مبنى المتحف. إنّما لم تجرِ أرشفة مجموعة المتحف على نطاقٍ واسع إلاّ بعد الحرب، وخلال الجهود المبذولة للترميم. المقتنيات التي أصبح معروفًا أنّها فقدت هي تلك التي صدف لبعض الباحثين، وهم يفتّشون عن قطعة أثريّة على أساس صورةٍ أو نصٍّ منشور قبل الحرب، أن اكتشفوا عدم إمكان العثور عليها ضمن مقتنيات المتحف الحاليّة.

لأسباب مختلفة - سياسيّة وغير سياسيّة، عقلانيّة ولاعقلانيّة، وأساسًا عمليّة بسبب تنظيم المتحف ونقص الموظّفين - ثبت أنه من المستحيل عليّ أن أطّلع على جردةٍ بمقتنيات المتحف بعد الحرب، مخزونه، أرشيف الوثائق والصور، منشورات المكتبة بما في ذلك نشرة المتحف.

من بين آلاف القطع من المجموعة المخزّنة، القطعة الوحيدة التي جُعِلَت في متناولي هي **فسيفساء الراعي الصالح**، ربما لأنّها ستعرض قريبًا على الجمهور. لا كان يمكن أن تحمى هذه الفسيفساء خلال الحروب ولا عاد ممكنًا أبدًا أن يستكمل ترميمها بسبب وضعيّتها العموديّة. في الفسيفساء ثقبٌ، يُعتقد أنّ قنّاصًا قد أحدثه عمدًا. فإنّه يوفّر للقنّاص مرمى بصرٍ على معبر المتحف-البربير والمناطقِ المحدقة بالمبنى مباشرةً. لقد سُدَّ الآن ولكنّ حدود التجويف لا تزال ظاهرة. يمكّننا **مطَلٌّ حديقة ١٨٠ درجة**، عبر إعادة تجسيد مرمى بصر القنّاص، من تخيّل ما رآه عبر الثقب ومن يجوز أن يكون قد قتَل. عاديّة الفيديو المبالغ فيها - اللقطات السلميّة لآثارٍ ملقاةٍ في حديقة المتحف، وحفيف الشجر في مهبّ الريح، وتجلّي المنظر المدنيّ - تُقاطعها صفّارات الإنذار المشؤومة.





غرض حرب، من ناحيّة أخرى، هو صبّ لسلبيّة ثقب القنّاص كمنحوتة إسمنتيّة. يبرز الإسمنت كعنصر أساسيّ في تاريخ المتحف، من بنائه إلى الحفاظ على مجموعته إبّان الحرب، وتاليًا في **تطريس بيروت – متحف**. يعتمد الدفع الأوّليّ لـ **غرض حرب** على ممارسة البصمة كأثرِ تماسٍّ مع جسمٍ أو فراغ، وهي ممارسة مستوحاة من تقاليد قناع الموت. والحال أنّ إنتاج المنحوتة لم يعتمد على القولبة بل على مجسّمٍ رقميّ أنشئ انطلاقًا من صور فوتوغرافيّة وقياسات دقيقة لثقب القنّاص. بدل الظهور كنسخة طبق الأصل، تبتعد المنحوتة عن دقة الاستنساخ في اتّجاه حرّيّة إعادة الصياغة.

عنوان **غرض حرب** يحيل على عملٍ سابق، **أغراض حرب** (مستمرّ منذ ١٩٩٩). الربط بينهما مقصودٌ لأنّ كلا العملين يقارب تاريخ الحروب اللبنانيّة من خلال أغراض ذاكريّة. في **أغراض حرب**، يختار المشاركون غرضًا من زمن الحروب، عاديًّا كان أم استثنائيًّا، يشكّل نقطة انطلاق لسرد تجربة شخصيّة. يقدّم العمل شهادات الفيديو من المشاركين جنبًا إلى جنب مع الأغراض الفعليّة. مع ذلك، الأغراض في **أغراض حرب** هي من ذخائر الماضي التي تستثير قصصًا، على الحدود بين الواقع والخيال، بينما في **غرض حرب** يُنشأ غرض جديد جرى تصوُّره انطلاقًا من الأثر المادّيّ لما وقع. هكذا لا يكون أيٌّ من العملين وثيقةً بالذات، لكنّهما أوّلًا الأشكال، سدًّا للفجوات في التاريخ.



هكذا يظهر المتحف كواحد من عوارض مقاربة التاريخ والسياسة في لبنان. يبدو أنّ آثارًا ذات أهمّيّة وطنيّة وتاريخيّة قد تلاشت بلا أثرٍ وتلاشى معها إمكان التحقيق في اختفائها. مصيرها مشابه (وإن لم يكن في أيّ حالٍ على القدر ذاته من المأسويّة) لمصير كثيرٍ من الأشخاص اختفوا أثناء الحروب عند الحواجز القريبة كما اختفى إمكان الحصول على معلوماتٍ عنهم. حتى اليوم، لم يُفعل شيء يذكر للتحقيق في فقدان ١٧٠٠٠ شخصٍ ومعاقبة الفاعلين. هكذا يبرز الاختفاء كموضوع مطّرد ضمن سرديّات تاريخ لبنان المعاصر.

في عمل سابق، **هنا وربّما هناك** (٢٠٠٣)، سألت من صادفتُهم على طول خطّ التماسّ السابق عمّا لو كانوا يعرفون أيّ شخص اختطف أثناء الحروب. المشاهد، الملتقطة عام ٢٠٠٢، صوّرت جزئيًّا بالقرب من المتحف مع استخدام صور أرشيفيّة لتحديد مواقع الحواجز السابقة - مواقع الخطف المتكرّر - بما في ذلك المتحف-البربير. سجّل هذا الفيديو بداية اهتمامي بجوار متحف بيروت الوطنيّ. نضحت أحيانًا من ردود الذين تمّت مقابلتهم أمارات التحفّظ، بل الخشية في بعض الحالات، من أن يتذكّروا أو أن يخبروا. كما ساد عدم اليقين بشأن ما حدث، والانتظار اللانهائيّ للتوضيح أو الإغلاق في الحاضر، والمرارة إزاء قلّة المساءلة والإجراءات التي اتخذتها الحكومة. يقول أحدهم: «ما منعرف شي هيك هون. ما عندنا فكرة... ما منتدخّل بهل قصص.» ويشكو آخر «ما انعرف ميّت؟ طيّب؟ ما حدا بيعرف.» ويسأل ثالث: «لِك إذا الدولة اللبنانيّة ما حَكِتش فيهُن، نحن بدنا نحكي فيهن؟»

فيما تُروى القصص، يتّضح كما قال أحدهم أنّ «هي المنطقة كلّا في ناس مخطوف فيا.» ثمّة أمٌّ يختفي ولداها، وحين تذهب للاستفسار عنهم، لا تعود أبدًا. والدا صبيٍّ خطفه السوريّون في الرابعة عشرة من العمر بدعوى تعاونه مع إسرائيل، ما زالا يأملان أن يريا ابنهما عائدًا إلى البيت كلّما أُطلِقَ سجين. في غياب أيّ تفسير أو معلومات، تبقى سيناريوهات هذه القصص ونهاياتها مفتوحة للتكهّن والتأويل.

يحيط بما اختفى من مقتنيات المتحف قدر مماثل، إلى حدٍّ رهيب، من الغموض والصمت. من جهة، قيل إنّه لم يختفِ الكثير حقًّا من مجموعة المتحف خلال الحروب. من جهة أخرى، في مقدّمة مقابلة ناريّة من عام ١٩٩١، كتبت الصحافيّة مي منسّى: « قيل إنّ قطعًا ثمينة من المتحف الوطنيّ في بيروت نهبت وبيعت في الخارج، ولم نسمع أنّ الدنيا قامت وقعدت من أجل استرجاعها.»[٤] ما يزيد في تعقيد مسألة العثور على المعلومات حول المقتنيات التي عرف أنّها فُقدت هو استحالة التأكّد من كيفيّة اختفائها - أسُرقت أم دمِّرت - ما دام غير معروف على وجه التحديد ما الذي دمّره حريق الثمانينات. علاوة على ذلك، يبدو انه لم يصدر عن السلطات أيّ إعلانٍ عن سرقة في ذلك الوقت.

عبر الشهادات الخطّيّة والشفويّة، نما الوعي لاختفاء بعض المقتنيات، من دون أن يعنيَ ذلك بالضرورة عودة المقتنيات إلى الظهور. من أمثال ذلك مثقال يحمل الرقم الفينيقيّ مئة وكذلك ما يعتَقد أنّه أوّل ظهور لصليب القدّيس أندراوس على صنعيّة من هذا النوع. كذلك مثقالٌ من أنطاكية يمثّل وسط هرمس وعليه خدوش وصَدْع. اكتُشفَ كلٌّ من هذين المثقالين فيما كانا معروضين للبيع في كولونيا، ألمانيا، وكانا مطابقين بأوصافهما والصور لما سبق الاعلان عنه من مقتنيات متحف بيروت الوطنيّ.

يروي **مفقودات من متحف بيروت الوطنيّ** قصصًا مسموعة وغير مسموعة عن مقتنيات المتحف المختفية. هذا الكتاب الجلديّ المغلق يشدّد على السرّيّة التي تحيط باختفائها وعدم إمكان الوصول إلى المعلومات ذات الصلة. إنّه يبرِز قدرة الخيال على التغلغل في مثل هذه الشقوق ويتوّج بأرشيف وُجِدَ أو لم يوجَدْ في شكلٍ آخرَ ماضيًا ويمكن أو لا يمكن أبدًا أن يوجد مستقبلاً. كذلك **كلّ المقتنيات من متحف بيروت الوطنيّ** مستوحًى جزئيًّا من اللامنال، وعلى وجه الخصوص من عدم إمكان الوصول إلى تخزين المتحف. بدلاً من ذلك، يتريّث بشكلٍ اضطراريًّا على جزء فقط من المجموعة كان مرئيًّا، مجمل ما كان معروضًا في ١٥ كانون الأوّل/ديسمبر، ٢٠١٢. عبر استنساخ جميع العناوين التعريفيّة للآثار المعروضة، يحاول العمل، بسخريّةٍ ولاجدوى، تمثيل مقتنيات المتحف في صورة واحدة، ويجعل سياسة التأريخ مرئيّة، واضعًا موضع السؤال كون المتحف أساسًا للهوّيّة الوطنيّة.



الحقّ أنّ المتحف ومفقوداته صورة مصغّرة لحالة الآثار في لبنان. على الرغم من صدور قانون، عام ١٩٣٣، فرض الإبلاغ إلزاميًّا عن أيّة آثارٍ مكتشَفة، جاعلاً إيّاها ملكًا للحكومة اللبنانيّة، كانت تجارة الصنعيّات شائعةً إلى حدٍّ كبير وتمارس علنًا حتى السبعينات. نُبشت آثارٌ لمصلحة مستغلّي صيد الكنوز وهرّبها الباعة بحرًا وجوًّا، أو وُضِعت في المنازل أو الحدائق اللبنانيّة. وأخيرًا باتت تجارة الآثار شبه سرّيّة بعد توقيع لبنان على اتّفاقيّة اليونسكو لعام ١٩٧٠ التي حدّت من تصدير البلدان النامية للآثار واستيراد الدول المتطوّرة لها. إنّما استمرّ التهريب وتكثّف، مع ذلك، في فوضى الحروب. هيهات أن نبدأ بتقديرٍ كمّيٍّ ونوعيٍّ للآثار التي لم يبلّغ بالعثور عليها أو لم يُتَخَلَّ عنها للحكومة الوطنيّة.

يصف الصحافي روبرت فيسك، في «أكبر سوبر ماركت في لبنان»، نهب «آلاف الأطنان من الصنعيّات» وما يترتّب على ذلك من تدمير المواقع الأثريّة مثل كامد اللوز، أثناء الحروب اللبنانيّة وبُعَيدها مباشرةً، بأنّها «مأساة وطنيّة». يقدّم فيسك تقارير تفصيليّة من شهادات الباحثين عن الكنوز والتجّار، منها أنّ «تاجرًا قرب بعلبكّ أخبرني عن اكتشاف 'إلهة المياه'، وهو تمثال يونانيّ-رومانيّ من البرونز لامرأة مستلقية على سرير وممسكة بكوب في يدها، بارتفاع ٥٠ سم. 'كان رائعًا، وفي حالة ممتازة. عُثِرَ عليه في معبد. وقد عرض عليّ مقابل مئة ألف دولار (٦٠ ألف جنيه استرلينيّ) لكنّني وجدت الثمن فوق طاقتي. بعدئذٍ، هُرِّب التمثال خارج لبنان وقيل لي إنّه بيع بنصف مليون دولار في ألمانيا.» تُعرِب الشخصيّات المذكورة في مقال فيسك عن مسلكٍ تجاريّ التوجّه من تراث لبنان المسروق. قال حسين، وهو صيّاد كنوز: «حين بدأت [وأنا] في المدرسة، لم أكن مهتمًّا بتاريخ هذا المكان... ما كان يعنيني منه هو المال فقط.» في غياب معرفة تاريخ لبنان وتراثه يبدأ الخيال بملء الثغرة. يقول فيسك: «كثير من المنقّبين والتجّار يحاولون بناء الصورة الذهنيّة للماضي، استنادًا إلى أساطير وشذرات ممّا يتسامعون به.»[٥]

هدف المتاحف الوطنيّة بصفتها معالم أثريّة أن تعكس بل أن تشكّل أيضًا شعور المواطن بالتاريخ والهويّة الوطنيّين. من المثير للسخريّة إذًا أنّ متحف بيروت الوطنيّ كان واقعًا على الخطّ الفاصل في المدينة. من المفارقات كذلك أنّ مجموعته، والحفريّات التي تغذّيها، كانت سببًا للخلاف على كتابة تاريخ لبنان.

في غياب مفهوم الانتماء إلى أسلافٍ مشترَكين في لبنان، كيف يمكن أن يعالج موضوع التاريخ والهويّة الجماعيّين؟ بعد نحو سبعين عامًا من إنشاء البلد، لا تزال هويّة لبنان الوطنيّة على المحكّ، موضوعًا للشقاق، سريعة العطب. يُستحضَر هذا الضعف واللايقين في عمل سابق، **بيروت، تشريح مدينة** (٢٠١٠). هذا العمل يستكشف إمكان اختفاء بيروت من خلال سرد قصص الفتوحات والهزائم والكوارث الطبيعيّة التي شوّهت المدينة وعرّضتها للخطر من ١٢٠٠ ق. م. إلى ٢٠٥٨ م.

اليوم يبدو لي أن هذا الاحتمال هو الواقع. كذلك الأمر بالنسبة إلى مسألة كيفيّة التعامل مع العناصر المفقودة والثغرات في تاريخنا وكذلك كيفيّة العيش مع أشباح، سواء اختار المرء أن يعترف بها أم لا.

حين سُئل حسين عن مشاعره «حيال إقلاق... جدودٍ موتى»، عبر نبش قبورهم، أعلن بلا تردّد: «العظام التي أجدها تنتمي إلى أناسٍ ربّما عاشوا منذ ٤ آلاف سنة، في حين أعلم أنّني قد أجد شيئًا من شأنه أن يُكسبني مالاً. خلال ثماني سنوات، لم أرَ أشباحًا في القبور. الظلام شديدٌ في الداخل، ولكن عندما أجد عظامًا أفكّر، 'نعم، هؤلاء هم الناس الذين ساعدوا في بدء الحضارة، والآن عظامهم في يد حسين'.»[٦]

[١] El-Dahdah, Farès, "Latent Parallelepipeds: The First Postwar Exhibition at the Beirut National Museum." *Slow Space.* Ed. Michael Bell and Sze Tsung Leong. New York: The Monacelli Press, 1998. 408-425.

أمّا احالة الدحداح على جورج ديدي-اوبرمان فمستقاة من كتابه:

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde (Paris : Les Editions de Minuit, 1992).

[٢] نفسه

[٣] نفسه

[٤] منسّى، مي. «كميل أسمر يهتزّ لنهب الآثار». صحيفة النهار اللبنانيّة. ٧ حزيران/يونيو ١٩٩١.

[٥] Fisk, Robert. "The Biggest Supermarket in Lebanon: A Journalist Investigates the Plundering of Lebanon's Heritage." *Berytus* Vol. 39 (1991). Online. Available FTP: http://almashriq.hiof.no/ddc/projects/archaeology/berytus-back/berytus39/fisk/

[٦] نفسه

* الطِرس هو ما يُمحى فيكتب عليه من جديد. ومنه، لتكرار الكتابة والمحو في العربيّة، فعلٌ هو التطريس. علاقة الكتابة (من وجهة نظر القارئ تخصيصاً) بالطبقات المحوّة تحتها يجب أن تعطيَ فكرةً عمّا يرادُ بالعنوان الإنكليزيّ Under-Writing (المترجم).